

Catalogue Être/devenir, Rencontres Traverse/Video, mars 2008

Texte de Simone Dompeyre

Cécile Ravel

Le Jardin de Jessé. Se fonder cinématographiquement

L'image attendrissante fascine car en double peau, elle porte des signes d'une autre appréhension du corps, de l'autre.

L'image scintille en mille lumières et mille fleurs des tapisseries médiévales ou transfrontalières du temps mais ce faisant, elle impose l'arrêt plus encore que l'image déterminative et unanime.

L'espace est obscur où sourd une couleur enlumineuse, où tout se voit et tout s'occulte.

Chaque lieu est « approprié » par la même portée et toujours diversement.

Chaque fois se raconte l'histoire de... et toujours elle est plurielle.

« Chaque » recouvre la rencontre de la démarche de Cécile Ravel.

Suzanne au bain en donne le mode d'emploi... être vue et désirée sans savoir que l'on est telle. Être le corps dévêtu et devoir se défendre de ceux qui à la fois attaquent et jugent.

Suzanne est cette belle jeune femme surprise au bain par deux notables licencieux qu'elle repousse et qui pour s'en venger, l'accusent d'adultère alors qu'ils siègent au tribunal religieux. Cependant Daniel déjoue leur ignominie en les faisant interroger séparément et tous deux sont condamnés à la lapidation.

Cette installation s'avère métonymie du film, de l'œuvre qui pleine du désir d'être se projette- en double sens de l'anticipation et de la diffusion sur grand écran, lui-même cache et support de telles images- Suzanne est le lieu de convoitise. Et cette fois, on aimerait négliger la vraie origine de cupidité pour celle – fausse- de voir avec ! En cela guidé(e) par le plaisir de la langue portée par les travaux de Cécile Ravel.

Cette œuvre guide dans le travail du texte. Ce sont des textes à plusieurs entrées, que le texte soit sien, ou celui de la Bible il dit, il dénote, il relate mais emporte en d'autres territoires ouverts par le filmique. Pour Suzanne, encore, elle n'hésite pas à y préférer Le Livre de Daniel, qui n'est pas n'importe lequel dans cet assemblage de *L'Ancien Testament*: prophète reconnu comme savant interprète des songes, capable de conseiller les rois babyloniens et dont la sagesse surpasse celle des magiciens chaldéens. Plus encore le style en varie alors qu'il décrit la captivité du peuple Juif à Babylone sous Nabuchodonosor II, il rédige des propos autobiographiques, y inclut les visions des autres qu'il interprète comme lui-même réclame qu'on le fasse des siennes; en un texte bilingue, l'hébreu et l'araméen outre le grec des trois passages adjoints dont l'histoire de Suzanne... Ainsi l'Histoire d'un peuple est-elle entrelacée avec l'histoire de la famille de celui qui la relate, soit avec cette constitution du noyau autour duquel être.

Cécile Ravel se travaille à cette double tâche, se dire, se constituer dans le tissage familial, historique des migrations, et ce à la fois si diversement et si nettement, qu'elle nourrit une installation et une performance de sa geste familiale et diverses performances sont portées par la même fragile force. *Être/devenir* a en aimé deux.

Ses performances disent et/ ou secrètent le lieu que se fonde Cécile Ravel.

En une double famille : celle du cinéma auquel elle s'adresse par l'apostrophe « cher(s) », celle de la familia, venue de l'autre côté de la mer ; voire, si l'on tenait à une classification, en une troisième celle de l'expérimental. Cécile Ravel travaille le super 8 ; ce qui fut format de films de famille est désormais, en effet, format de film de la famille de l'expérimental. Elle fait film mais film élargi

impliquant sa main, son action-là et cela se dit expérimental.

Elle dit une histoire celle de l'origine de la famille à partir d'éléments référentiels; qu'ils soient dicibles, selon la nomenclature de l'herbier, et exorcisent le dépaysement, la transplantation, réunit les fonctions des textes bibliques outre la lecture littérale, celle de la foi, et celle du modèle à suivre. La foi ici -sans l'ombre d'une quelconque religiosité- est celle de l'union familiale, du lien à nourrir; le modèle est celui aimant et de transmission. Ces familles ont rapporté ces savoirs et ces plantes, pour inventer leur propre sol en important dans cette nouvelle terre, les semences méditerranéennes. Certains partent avec une poignée de terre en poche, ceux-ci emportèrent des possibilités de vie et des mots pour les dire.

Ceux-ci au nombre de vingt, tous nés en Tunisie ou en Algérie ont répondu à l'attente de cette héritière du sens de leur lignée. Chaque personne a reçu la même question à l'écrit comme à l'oral «quels sont les arbres, les fruits ou les fleurs qui t'ont marqué(e) lorsque tu vivais en Tunisie ou en Algérie?»

De « la douzaine de lettres très précises et très touchantes », Cécile Ravel a fait son terreau, pensant l'art susceptible d'une mission... transmettre pour aider à ne pas se perdre. Pourtant elle refuse la violence d'une parole arrachée, ainsi pas de reprise de ce grand oncle lui ayant signifié son refus d'évoquer ce pays pour avoir laissé trop d'amertume derrière lui ou de cette cousine dans l'incapacité de répondre, puisque souffrant d'amnésie sur toute son enfance passée en Algérie, tant le rapatriement l'a traumatisée... Jamais la fêlure n'est ouverte, seul le frôlement du manque peut « s'intersticer » dans les mille fleurs. Seul le flottement jusqu'à l'ectoplasmique dit cette toujours possible perte dont l'installation devrait protéger tout en la rappelant. Comment ne pas entendre le syntagme *À la recherche du temps perdu ?*

Par là, loin de la typologie exhaustive, de la collection scientifique, la recherche de Cécile Ravel s'avère de création d'un patrimoine sensitif à partager... la parole entraînant à (re)sentir; c'est pourquoi des réponses accueillies, elle a fait livret pour une partition, qui très logiquement adopte la dualité généralisée de sa démarche. Les évocations enregistrées séparément ont gagné l'espace, filtrées, métamorphosées en sons d'oiseaux et d'insectes avant d'être mixées par Jean-Marc Manteau, complice de création.

Cependant qu'un autre espace-temps, celui de l'installation-art s'est substitué à un souvenir égotiste, à une thésaurisation pour soi. Au-delà de cette famille, c'est l'apparition disparition, la fragile présence, la désirée fulgurance qui rattrapent.

La version installation, en interne, immerge, en effet, dans le giron du lieu bleuté par les projections. Les fleurs s'y inscrivent selon le mouvement infra-mince de la diapositive, susceptible d'une variation de luminosité quant à celle plus unanime du vidéoprojecteur. Elles sont le réel de la plante qui a poussé ou pousse encore et que l'on sent, que l'on hume, ici, presque, tant l'image est sensitive. Le code assumé de l'herbier qui donne cette espèce de familiarité par ressemblance à la plante, sonne étrange, car chacune reste chacune, mais sa reprise en variation ôte toute possibilité de nomenclature. De même, les figures flottent sur l'écran, photographies du passé, elles sourient. Et les plantes s'imposent sur elles, dans le renversement des proportions, disproportion retenue puisque, en découpage thermocollé sur des bandes, elles pendent aussi depuis le plafond sans que jamais les questions de technique ne se posent, tant se secrète l'évidence. L'espace est un jardin étrange. Il faut y faire son chemin entre ces lès porteurs des fleurs qui poussèrent au sol natal; les silhouettes font face ou sont quelque peu cachées. Les silhouettes viennent et partent, le mot apparition se glisse avec elles. Elles font chemin vers vous si vous leur accordez le temps à être. Leçon sans obligation de laisser advenir l'*eidōs* – idée et image.

Or, alors même que nous ne savons qui est cousine, tante, mère ou cousin, de quelle parenté il s'agit, les figures sont nos familières et alors même que sans ambiguïté, elles se disent de l'Algérie ou de la Tunisie, de l'autre côté de la mer. Sans doute, parce que le dispositif dépasse l'assurance en l'image, elle reste l'autre côté de.. et non la personne, Ainsi peuvent se produire de tels effets de condensation du souvenir, dans le plaisir à s'approprier une histoire du désir d'aimer l'autre, de le reconnaître comme ayant fait trace. Entre le garder et le déplacer. Entre l'évanescence et le plein souvenir.

Quant à la projection- performance, elle se libère de l'écran unique et monopolisateur, non pour l'annuler mais lui rendre la plasticité, la force du médium, pour reconnaître la spécificité de la toile comme champ de l'image en mouvement. Ce n'est pas un film, c'est un moment cinématographique, un travail de manipulation...comme l'on jouerait d'un instrument et Cécile Ravel pratique la variation et la synchronisation entre les différents projecteurs en direct.

Chers Émile, Louis, auguste, Georges et les autres... réclame, dans le bruit désormais mythique du cinéma, deux projecteurs de diapositives avec fondu enchaîné et un projecteur super 8 à 18 images secondes en fidélité et pour le scintillement.

La multiprojection mêle, encore, divers premiers pas, ceux de la famille artistique, ceux de Margot, la petite fille dénommée filmiquement par des cartons aux lettres arrondies et manuscrites.

Margot se décide à marcher entre les tentes dessinées de Reynaud. Cécile Ravel se souvient que, avant les vues Lumière et la photographie en mouvement, Emile Reynaud inventa la projection en grand écran de saynètes, qu'il dessinait et peignait image à image, sur celluloïd transparent qu'il agençait sur une bande de cuir perforée enroulée sur deux grands tambours, afin de la faire avancer par un système horizontal qu'il maniait lui-même à deux mains : le praxinoscope, c'était en 1877, le théâtre optique, c'était en 1889.

Certes, il ne s'agit pas de revenir à une « refaçon » naïve mais en sachant cette manière de créer et en sachant l'autonomisation première des photogrammes et leur filage pour l'animation, Cécile Ravel impose sa marque. Marque amoureuse du cinéma.

En effet, elle dit aussi cette autre histoire celle du cinéma. Celui qu'elle a voulu connaître sans caméra en suivant les cours de Larry Jordan, ce cinéaste qui se consacre, depuis la fin des années 1950, à l'animation de gravures victoriennes. Larry Jordan qui collectionne des images d'anatomie, d'astrologie, ou gravures du XIX^{ème} siècle et les lance en apparitions et disparitions toutes aussi soudaines dans un syncrétisme jouissif, sur des fonds de toiles.

Le « chers » de son titre n'est pas phatique, il est l'envoi affectif à cette lignée choisie. Il répond à cette générosité de l'ensemble du travail : la reconnaissance du locus, la reconnaissance du premier...sans projet hiératique, sans élévation de stèle honorifique mais dans le désir de la proximité. Non dans une exploration techniciste mais en dépassant la technique par sa propre maîtrise. Ainsi se suit à la trace -depuis le quatre pattes de la toute petite enfance- le passage de l'image, la transformation vers le cinéma. Se suit aussi l'accession à la posture debout de l'enfant « Margot », nom du film, prénom du hors cadre.

Un zootrope inaugure l'espace filmique à l'avancée de l'enfant d'abord en dessin, puis détourné, puis en sépia, puis dans l'iconicité de la vue photographique... d'abord dans l'effet de saut des images type chronophotographie, écho des travaux visant à comprendre la mobilité du vivant, menés par Marey et son assistant, Demény, et qui scandaient image après image.

Ainsi l'enfant ne forme -t-il pas une avancée linéaire et pleine mais déliée, en saut. Le mouvement se suit ensuite dans l'illusion d'une seule image en mouvement, de droite à gauche selon notre sens de la lecture, toujours et encore comme les bandes de Reynaud – Cher (s) Émile- passaient et encore et encore, en rond souvenir du praxinoscope... sans sol d'abord – les essais de Marey se font

sur fond noir pour le calcul- l'enfant ainsi trottine sur le rien avant de le faire sur une assise tremblante... et avant une localisation. Précisément, la plage redessinée avec ses tentes rayées topiques de Émile, puis celle du magicien - Méliès reconnaissable sous le déguisement de Géo smile, quasi anagramme de ce cher Georges- qui y poursuit sa création de décor de carton, de trucages théâtraux, pour des vagues ondulantes, les deux impliquent le projet de raconter des histoires d'amour en mouvement: l'ange et son carquois transforment Margot en putto, prête à décocher ses flèches, elle rencontre aussi une femme se dévêtant pour entrer dans l'eau – palimpseste plus que remake de *Autour d'une cabine* de Reynaud. Cette figure avance, fait des poses, fait glisser son drapé, fait les gestes d'immersion dans l'eau dans la logique du bain mais son départ suit la logique des films projetés sur des machines à manivelle dont les opérateurs pouvaient accélérer, ralentir ou renverser le sens ainsi la démolition du mur des Lumières- ces *Chers Louis, Auguste*- était-elle aussi construction de ce mur. Et l'enfant peut tourner sur lui-même, cabrioler, revenir en arrière, le cinéma c'est jeu aussi.

La femme au bain, ainsi s'éclipse d'où elle était venue mais à reculons. Margot la vie est de même ainsi agie en image...vite, moins vite, linéairement, en boucle et créant l'interstice d'un regard rapide vers la caméra, et s'approchant de la limite du champ, et gagnant de la taille en gagnant le premier plan. Son déjeuner parachève ce plaisir lancé par les Lumières, qui cumulèrent films de famille, d'entreprise et de promotion, de vue du réel, et prémices du narratif dont *Le Déjeuner de Bébé* de 1985, ... ainsi Margot avance avec hésitation, plus délibérément, un objet à la main en fragile aide à l'équilibre, se lançant seule.

Ses démarches suivent les démarches du cinéma et elles se scandent, très logiquement, par des cartons narratifs parfois quelque peu redondants ou parfois explicatifs, comme elles aiment le leitmotiv d'avancées à quatre pattes...le désir du revenir à l'origine quand tout se maîtrise – semble se maîtriser implique un autre temps que le quotidien. Le cinéma provoque son propre espace-temps.

La performance revit ce qui entrelace histoire de famille – l'enfant d'elle - et histoire du cinéma – le projet artistique d'elle - tout en glissant de l'histoire du cinéma dans ce vécu particulier de cette même histoire.

Le bonheur est aussi psalmodié par les voix de la polyphonie du *Jardin de Jessé*. Les noms de fruits, de fleurs sont soudés aux verbes de plaisir, aux mélioratifs... on se délecte même du jetable– *régale* est le mot plus familier en accord avec le lexique simple d'une koiné familiale. Ai-je entendu une seule fois « ce n'était pas agréable »- dans ce roman familial qui se recompose son Eden... qui se refait son enfance le long du chemin de l'école, avec la « planche à roulettes », l'orange à chaque passage cueillie, la verdure à perte de kilomètres ou le mimosa synecdoque du pays – comme la Parme proustienne. Chacun se laisse glisser vers le mot au signifiant qui comble : « les hortensias, ça me revient », la formulation performative est suivie d'un affectif « merci ». Car, les voix reconnaissent le relancer du travail de mémoire permis par l'enquête en voix, elles saisissent qu'elle décante l'oubli, qu'elle l'arase, qu'elle fait le vif. Ainsi l'odeur et les formes, couleurs, particularités se décrivent en fragments, chacune des tessitures poursuivant, différemment en tant que telle, le propos. Une cohorte se forme intégrant âges, genres, intonations, accents, les faisant fragments opératiques, repris, rythmés... parfois une voix en solo court occupe l'espace, très vite reprise par ce qui n'est pas qu'un chœur puisque personne ne commente le discours d'un autre, personne ne tient un rôle premier. Tous sont dans l'égalité du désir du souvenir. L'installation en/y participe.

Ce même bonheur, dans la cour Renaissance – autre strate, autre Histoire- il était perceptible...très loin le bruit de la ville sourdait, très près le bruit du silence attentif/ attentionné du public répondait au discours cinéma. En incipit, une jeune femme croisait le champ, et en double un autre écran s'ouvrait d'elle, en sourire. Très vite, cet enfant au cartable - privilégié en tant d'occurrences?

venait en positif, en négatif, en silhouette détournée, du fond de la profondeur de champ ou en amorce; fait pour y revenir, il provoquait l'attente de le retrouver. Et la famille mêlée et distincte à la fois refusait une chronologie sage alors même que les images obéissaient aux topoï du vêtement du dimanche, des bras pendus le long du corps, de la position droite, regards frontaux, du groupe parents/ enfants ceci au milieu de ceux-là, des traces de vacances avec la voiture à pédales... Cécile Ravel évite l'énumératif, le temps filmique s'accélère jusqu'au flicker ou prend le temps du fondu au noir. Son rappel de la matérialité cinématographique est constant ; les retours de- par exemple- l'enfant au cartable effacent la velléité d'une narrativité, ou la saturation du champ par un palmier la déréaliserait.

La respiration par l'écran aniconique et vibrant, porteur des poussières de la pellicule, la marque encore. La surimpression des fleurs en contours blancs, leur variation- comme on dirait en musique- perturberaient toute identification ou rationalisation. La surimpression de l'écran par un autre de taille différente, en amorce, sur un angle, la variation de l'espace de projection définitivement avèrent un cinéma discours de soi et pour les autres. Un soi s'y faisant en se tissant une histoire cinématographiquement. Un soi s'y faisant, tissant la parole des autres et au regard des autres.

Simone Dompeyre, 2008